7b
84-B
5709

UR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
HEFT XXII

DIE FRESKEN
DES
ANTONIAZZO ROMANO
IM STERBEZIMMER DER HEIL. CATARINA VON SIENA
ZU S. MARIA SOPRA MINERVA IN ROM

VON

ADOLF GOTTSCHEWSKI.

MIT 11 TAFELN IN LICHTDRUCK

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904.

MALER-AESTHETIK

VON **HERMANN POPP.**

8°. M. 7.—

DAS PROBLEM DER FORM IN DER BILDENDEN KUNST

VON **ADOLF HILDEBRAND.**

Vierte unveränderte Auflage. 8°. 135 S. M. 2.—

«Niemand wird das Buch ungelesen lassen, der es ernst mit der Kunst meint. Es gibt in der ganzen Kunstliteratur nichts, was sich hier in Vergleich stellen lässe.» Allgemeine Zeitung.

«L'auteur expose avec concision et ingéniosité, une théorie psychologique du relief et de la vision «dimensionnelle» ou «stéréométrique», qui mérite d'autant plus notre attention qu'il l'a puisée dans son expérience d'artiste». Revue philosophique.

DAS PROBLEM DER DARSTELLUNG DES MOMENTES DER ZEIT

IN DEN WERKEN DER MALENDEN UND ZEICHNENDEN KUNST

VON **ERNST TE PEERDT.**

8°. M. 1.—

DAS WESEN DER MODERNEN LANDSCHAFTSMALEREI

VON **F. FR. LEITSCHUH.**

8°. 368 S. M. 6.—

DAS WERDEN DES BAROCK BEI RAPHAEL UND CORREGGIO

NEBST EINEM ANHANG ÜBER REMBRANDT

VON **JOSEF STRZYGOWSKI.**

Mit drei Tafeln.

4°. 140 S. gebd. M. 6.—

PETRUS PICTOR BURGENSIS DE PROSPECTIVA PINGENDI

Nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma, nebst deutscher Uebersetzung zum erstenmale veröffentlicht

VON Dr. **C. WINTERBERG.**

Band I. Text. Mit einer Figurentafel. — Band II. Figurentafeln, der dem Texte des Manuskripts beigegebenen geometrischen und perspektivischen Zeichnungen in autographischer Reproduktion nach Kopieen des Herausgebers.

4°. 79 und CLXXXVII S. nebst 80 Figuren. M. 25.—

«Ein seit langer Zeit von den Kunsthistorikern erhofftes und erwartetes Ereignis ist eingetreten. Der unbekannt gebliebene Traktat des umbrischen Malers hat durch Dr. Winterberg, welcher als der einzig Berufene hierzu erschien, seine Veröffentlichung erhalten.» Deutsche Literaturzeitung.

DIE ANFÄNGE DES MONUMENTALEN STILES IM MITTELALTER.

EINE UNTERSUCHUNG ÜBER DIE ERSTE BLÜTHEZEIT FRANZÖSISCHER PLASTIK

VON **W. VÖGE.**

Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. M. 14.—

«La doctrine de W. Vœge apporte des vues ingénieuses et neuves; aussi croyons-nous qu'elle a beaucoup de chances d'être bien accueillie, et ceux-là même qui y trouveraient des difficultés devront rendre justice a ce que son système présente de bien lié et de naturel Mais ce que nous devons signaler surtout et avec d'autant plus d'insistance c'est le caractère rigoureux de sa méthode. l'abondance et la qualité supérieur de sa documentation, une grande sûreté de coup d'œil archéologique, un esprit de comparaison très avisé et servi par une mémoire des plus fidèles, un sentiment vif et pénétrant des conditions d'existence et des premiers efforts de l'art du Moyen-Age, une singulière puissance pour en discerner dans ses divers courants leurs rapports d'analogie et de descendance, pour mettre de l'ordre dans ce chaos apparent et pour y nouer le faisceau d'une féconde synthèse.» Annales du Midi. E. Saint-Raymond.

DIE FRESKEN DES ANTONIAZZO ROMANO

IM STERBEZIMMER DER HEIL. CATARINA VON SIENA ZU S. MARIA SOPRA MINERVA IN ROM.

DIE FRESKEN

DES

ANTONIAZZO ROMANO

IM STERBEZIMMER DER HEIL. CATARINA VON SIENA

ZU S. MARIA SOPRA MINERVA IN ROM

VON

ADOLF GOTTSCHEWSKI.

MIT 11 TAFELN IN LICHTDRUCK.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/diefreskendesant00gott

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Am 29. April 1380 «flog gen Himmel die seraphische Jungfrau Catarina von Siena» in dem Kloster, das ihr Urban VI. als Geschenk gegeben hatte, und wo sie mit anderen Schwestern des «dritten Ordens des heil. Domenikus» fast zwei Jahre lang ihren Aufenthalt genommen hatte. Sie war nur dreiunddreißig Jahre alt geworden, aber welch ein Leben hatte sie hinter sich, ein Leben der mystischen Ekstasen und der politischen Großtaten. Als Kind hatte sie die Vision der Verlobung mit dem himmlischen Bräutigam und sie hat ihm eine übermenschliche Treue gehalten. Sie schlief auf einem Brette, ihr Kopfkissen war ein Stein, und Geißelungen, Kasteiungen und Schlafentziehung bewirkten einen hochgesteigerten Trancezustand, sodaß ihr Leben schon auf der Erde nicht von dieser Welt war, daß ekstatische Visionen ihr das Tor des Jenseits auftaten, während der Leib, die Gesetze der Schwere überwindend, über dem Boden schwebte. Dieser göttliche Zustand gibt ihr das Recht, den Mächtigsten der Erde, den Päpsten und Königen ohne Rückhalt die richtigen Wege zu weisen, denn sie spricht für den gekreuzigten Christus, ihren himmlischen Bräutigam. Ihre Briefe, von denen 373 uns erhalten sind, richtete sie an alle Welt, an Papst Gregor und den florentinischen Schneider Francesco di Pipino, alle sind sie von stürmischer Beredsamkeit: wieder und immer wieder richtet sie vor aller Augen ihr Ideal der Asketik auf. Noch heute in unserer so weltlichen Gegenwart sind ihre Schriften das schönste Evangelium Aller, die ihre Weihe am Quell der Mystik suchen.[1]

Während dieses jenseitigen Lebens waren ihre Gedanken doch stets mitten im Getriebe der praktischen Politik, und um nur eines zu erwähnen, es war ihr Werk, daß Gregor XI. den päpstlichen Stuhl

---

[1] Eine ausgezeichnete Analyse ihres Wesens bei Adolf Gaspary, Gesch. der ital. Literatur. 1885. I. Bd. 288 ff.

von Avignon nach Rom verlegte. Die Kirche gedachte dieser Tat, als im Jahre 1866 Pius IX. sie zur Schutzpatronin der Stadt Rom erklärte, damit sie durch ihre Fürbitten im Himmel denselben heiligen Stuhl in Rom festhalte, welchen sie aus Avignon nach dem St. Peter zurückgebracht hatte.[1] Als Aeneas Sylvius Piccolomini aus Siena unter dem Namen Pius II. auf den päpstlichen Thron stieg, kam der Kanonisationsprozeß, der schon seit 1402 schwebte, endlich zum Abschluß, und die Heiligsprechung fand 1461 statt. Der Papst selbst hat eine «bellissima oratione in laude della Santa» gedichtet, auch das Hochamt hat er selbst komponiert,[2] und in dem Freskencyklus der Bibliothek des Doms zu Siena, in welchem der Kardinal Francesco Piccolomini, nachmals Pius III., durch Pinturicchio die Taten des Aeneas Sylvius verherrlichen ließ, stellt die Heiligsprechung der Catarina von Siena gewissermaßen den Gipfelpunkt seines Lebens dar.

Obwohl Catarina bei ihrem Tode schon als Heilige galt, und ganz Rom drei Tage lang vor ihrem Leichnam betete, fand sie doch nur ein ganz gewöhnliches Begräbnis im Cimitero von S. Maria sopra Minerva. Dies war der ihr zustehende Ruheplatz, denn die Nonnen, zu denen Catarina gehörte, unterstanden der Jurisdiktion des Ordens dei Predicatori, welche 1225 die Minervakirche gegründet hatten und sich damals, wie heute noch, darin befanden. Später als die Verehrung der heil. Catarina den breitesten Umfang angenommen hatte, schämte sich die Priesterschaft dieser Achtungslosigkeit und suchte sie zu erklären. So schreibt 1855 ein Mönch des nämlichen Ordensnamens Masetti,[3] es werde dem, der sich mit den kirchlichen Altertümern beschäftigt hat, nicht unbekannt geblieben sein, daß bis zum vierzehnten und zum Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts das Begräbnis im Innern der Kirche eine Ehre war, welche den angesehenen Personen und den weltlichen und kirchlichen Würdenträgern vorbehalten gewesen sei. Er ahnt nicht, der gute Mönch, daß in dieser Entschuldigung gerade die Anklage enthalten ist. Immerhin vergingen nur wenige Jahre, bis der Körper der Heiligen ins Innere der Kirche gebracht wurde; um 1385 fand er seinen neuen Platz am Fuße des Pilasters, der sich der

---

[1] Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom VI. S. 507.

[2] Ottavio Panciroli, Teologo da Reggio. J Tesori nascosti nell' alma città di Roma. Roma 1600. p. 533.

[3] Pio-Tommaso Masetti, Memorie istoriche della chiesa di S. Maria sopra Minerva. Rom 1855. Als Anhang: Delle Traslazioni delle sacre ossa di S. Catarina di Siena, Memoria istorica. p. 55.

Cappella del Ssmo Rosario gegenüber befindet.[1] Ueber der Stelle des Grabes war noch im Jahre 1742 ihr Bildnis zu sehen, das der Tradition gemäß, b. Reymondo, ihr Beichtvater und Biograph, hatte malen lassen. Aber 1855 ist der Zeitpunkt des Verschwindens dieses Bildes nicht mehr bekannt. Ueber das weitere Schicksal der Ueberreste der Heiligen nur einige kurze Notizen: Beim Transport von 1385 kam der Kopf nach Siena. 1430 wurde ihr in der Cappella del Rosario in einem Marmorsarge eine neue Stätte, und nach ihrer Heiligsprechung versetzte man diesen Sarkophag unter den Altar. Verschiedene Male ist dann der Sarg geöffnet worden, um ihm Reliquien zu entnehmen. Als dann im Jahre 1855 die achtjährige Restauration der Minerva vollendet war, wurde ihr unter dem Hauptaltar der ehrwürdigste Ruheplatz zuteil, wo die zahlreiche Gemeinde der Gläubigen ihre Fürsprache erfleht.

Das Sterbezimmer der Heiligen, dessen Freskenschmuck uns beschäftigen soll, scheint bald vergessen worden zu sein, wenigstens erfahren wir aus den römischen Lokalschriftstellern nur ganz Weniges darüber. Das Haus, in dem sie starb, befand sich in nächster Nähe der S. Maria sopra Minerva, und später muß auch eine kleine Kirche dazu gehört haben. Unter Pius V. verlegten die Dominikanerinnen, die dort seit der Schenkung Urbans VI. hausten, ihren Konvent und nannten ihn jetzt nach ihrer großen Gründerin und Schwester und dem neuen Orte Santa Catarina di Siena a Monte Magnanopoli.[2] Sie erhielten im Jahre 1575 eine Rippe ihrer Heiligen.[3] Das Schicksal des alten Hauses kennen wir nicht, wir wissen nur, daß Kardinal D. Antonio Barberini das Sterbezimmer der S. Catarina vom «luogo dei Catecumeni» hinter die Sakristei der S. Maria sopra Minerva verbracht hat.[4] Wie dies geschehen ist, darüber fehlt uns die Auskunft. Die Fresken sind jedenfalls damals mit an ihren jetzigen Ort gelangt.[5] Dort sind sie bald der völligen Vergessenheit verfallen, denn die gesamte Führerliteratur vom 17. bis zum 19. Jahrhundert erwähnt nicht einmal die Kapelle, geschweige denn die Fresken, sodaß der

---

[1] Masetti 60.

[2] Cecconi, Roma sacra e moderna. Roma 1725. p. 133.

[3] Masetti, p. 64.

[4] Roma sacra e moderna. Roma 1687. p. 181.

[5] Irrtümliches behauptet Diego Angeli, Le chiese di Roma (Roma 1903). Er sagt p. 346, daß diese Fresken im linken Kreuzschiffe der Kirche sich befunden hätten und von dort durch den Kardinal Barberini in das hinter der Sakristei befindliche Sterbezimmer hinübergeführt worden seien. Nun sind die Fresken den Wänden dieses Raumes so vollständig angepaßt und bedecken ihn ganz und gar in einer Weise, wie nicht für ihn bestimmte Bilder es nie tun könnten. Man kann

Verfasser, als er im Frühjahr 1903 auf die Fresken aufmerksam wurde, die Literaturnachweise auf eine Notiz beschränkt fand, welche Bädecker und Gsell-Fels gaben, und welche dahin lautete, daß im Sterbezimmer der heil. Catarina sich ganz verdorbene Fresken befinden, die überdies wegen der Dunkelheit nicht zu sehen seien.[1] Auf diesen negativen Ratschlag der nur zu gut befolgten Führer ist wohl die erstaunliche Tatsache zurückzuführen, daß in einer der Hauptkirchen Roms ein so bedeutsamer Freskencyklus völlig unbeachtet geblieben ist. Ueber die Maßen verwunderlich muß es aber genannt werden, daß Masetti in seiner mehrfach erwähnten Schrift bei einer ausdrücklichen Aufzählung der Kapellen und Monumente der Minerva, das zur Kapelle umgewandelte Sterbezimmer der heil. Catarina unerwähnt läßt.

Die dort die Wände bedeckenden Fresken sind folgende:

Mittelwand über dem Altar

1. Kreuzigung mit Madonna, Maria Magdalena, den beiden Johannes und dem heil. Antonius.

Linke Wand.

2. Verkündigung.
   Fensternische.
3. S. Girolamo und S. Onofrio.

Rechte Wand.

4. Vier Heilige, darunter der heil. Petrus,
   Fensternische.
5. S. Lucia und S. Agatha.

Eingangswand.

6. Links von der Tür S. Giovanni Battista.
7. Rechts von der Tür, vor dem heil. Augustino knieend, die heil. Catarina von Siena.
8. Sopraporta: Christus im Grabe.

Hiervon sind drei so sehr zerstört, dass sie so gut wie verloren

---

also nicht annehmen, daß die Wände aus dem Konvent der Dominikanerinnen, die Fresken aber aus der Minerva stammen, vielmehr entspricht unsere Auffassung den Quellen und dem Augenschein. Außerdem: wenn die Fresken in das Sterbezimmer der heil. Catarina gebracht worden sind, geschah es doch sicher deshalb, weil sie mit ihrem Kult in irgend einem Zusammenhang gestanden haben. Im linken Kreuzschiff hat sie aber niemals eine Kapelle oder einen Altar gehabt, noch ist dort je ihr Körper oder ein Teil desselben aufbewahrt worden. — (Siehe hierüber die Angaben Masettis, p. 53—73.)

[1] Platner u. Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom. III. Bd. 3. Abt. Stuttgart u. Tübingen 1842. — erwähnen S. 506 die Kapelle, aber nicht die Fresken.

heißen müssen, nämlich: die vier männlichen Heiligen, die zwei weiblichen Heiligen und die heil. Catarina mit dem heil. Augustinus. Insbesondere kann sich die stilistische Untersuchung nur auf die übrigen beschränken.

Man braucht sich vom Orte unserer Fresken nicht sehr weit zu entfernen, um die erste Fährte ihrer Bestimmung zu finden: Im rechten Seitenschiff der Kirche S. Maria sopra Minerva, befindet sich in der der Ssma Anunziata geweihten Kapelle eine Verkündigung, welche derjenigen aus dem Sterbezimmer der S. Catarina sehr nahe steht. Es ist eine etwas absonderliche Komposition, denn es drängt sich zwischen den Engel und die Madonna, ein knieender Priester mit drei Schutzbefohlenen, und der heilige Moment hält die Jungfrau nicht ab, einem der Mädchen einen Beutel, das Zeichen der «dote» zu überreichen: Links oben in der Ecke des Bildes ist Gottvater mit segnender Gebärde Zeuge des Mysteriums. Die Kapelle ist vom Kardinal Torrecremata um 1460 ausgestattet und von ihm einer Brüderschaft übertragen worden, deren Aufgabe die Ausstattung armer Mädchen war. Diese Brüderschaft hat mit dem Bilde ihrem Stifter offenbar ein Denkmal setzen wollen. So erklärt sich die wunderliche Komposition: da in die Kapelle nur eine Annunziation hinein gehörte, das Bild aber gleichzeitig ein Gedenkbild sein sollte, kam man zu dem nicht gerade geschickten Auswege, den zu ehrenden Kardinal mit drei armen Mädchen der Verkündigung beiwohnen zu lassen. Uebrigens hat sich auch Tizian in seiner Verkündigung zu derselben Sünde wider den heiligen Geist verführen lassen. Auf dem Tafelbild sowohl, als auch auf dem Fresko ist Gottvater in der gleichen Weise gegenwärtig, die Gebärde des Segnens und die Stellung der Finger ist genau die gleiche,[1] ebenso zeigt der Kopf des Engels den gleichen Typus. Man wird beim Vergleich nicht an der Identität des Malers zweifeln können, wenn auch die Madonna des Fresko eher florentinischen, die des Tafelbildes perugineskeu Einfluß zeigt. Früher wurde das Bild dem Fra Angelico[2] oder dem Benozzo Gozzoli[3] zugeschrieben, jetzt gilt es allgemein als ein Werk des Antoniazzo Romano.[4]

[1] Der gleiche Gottvater in der gleichen Anordnung im Bilde und derselben Gebärde kehrt auch auf einem Madonnenbilde wieder, das im «Archivio storico dell' Arte» VII. 1894. pag. 155 abgebildet ist.

[2] Platner und Bunsen, a. a. O., S. 506 lehnen Fra Angelico ab, obgleich das Bild «den Charakter der Kunst der Zeit dieses Künstlers zeigt».

[3] Masetti, pag. 34.

[4] Adolfo Venturi in «Le Gallerie Nazionali Italiane». Anno III. 1897. pag. 252.

Obwohl der Gesamtcharakter des Bildes durchaus quattrocentistisch ist, gibt ihm doch die stille Würde der Madonna etwas vom Wesen des Cinquecento, und so möchte man das Bild in die letzte Zeit des Schaffens jenes Künstlers verlegen, also etwa zwischen 1495 und 1508, dem Jahre, in welchem er starb.

Der Bestimmung des Freskencyklus durch die Verkündigung des Antoniazzo Romano steht scheinbar die nahe Verwandtschaft im Wege, welche die Kreuzigung, das Hauptstück aus dem Sterbezimmer der heil. Catarina, mit der Kreuzigung vom Tabernakel über dem Hochaltar von S. Giovanni in Laterano verbindet. Der Gekreuzigte ist auf beiden Bildern ganz der Gleiche, Typus, Haltung und Zeichnung sind bis in die letzten Kleinigkeiten völlig übereinstimmend. Man beachte im einzelnen die Füße, die Dornenkrone und den Heiligenschein; auch die Madonnen sind in Ausdruck und in der Gebärde zusammengehörig, und der S. Andrea des Lateranfresko trägt die Züge des heil. Girolamo vom Minerva-Fresko. Nicht minder finden wir beim Johannes beider Bilder den an Melozzo gemahnenden Jünglingskopf. Die Gleichheit in der Behandlung der Gewänder, und die Art der Komposition, besonders die niedrige Anordnung des Crucifixus setzen die Verwandtschaft fort.

Die Kreuzigung im Lateran wird von Crowe und Cavalcaselle[1] als ein gemeinsames Werk von Bonfigli und Fiorenzo di Lorenzo angesehen, Steinmann[2] und Schmarsow[3] weisen es dem Fiorenzo di Lorenzo zu. Ein Aufenthalt dieses Künstlers in Rom ist dokumentarisch nicht belegt, und Graham, der sich eingehend mit ihm beschäftigt hat, hält ihn für unwahrscheinlich.[4] Derselbe Schriftsteller lehnt, allerdings ganz ohne Begründung, die Autorschaft Fiorenzos ab. Steinmann zieht das Kreuzigungsbildchen der Galleria Borghese zur Erhärtung seiner Ansicht heran; aber die Zartheit der Typen dieses Werkes steht zu sehr im Gegensatz zur Herbheit des S. Giovanni-Freskos, als daß dieser Vergleich überzeugen könnte. Zu einer sehr entschiedenen Ablehnung der Autorschaft Fiorenzos wird man aber gelangen, wenn man den Paulus des Freskos mit dem Paulus auf dem *bezeichneten* Bilde des Fiorenzo in der Pinakothek zu Perugia vergleicht. Dieser Paulus hat einen grämlichen verzagten Ausdruck,

---

[1] Ital. Ausgabe IX. p. 142.
[2] Steinmann, Die sixtinische Kapelle. p. 101 f.
[3] Schmarsow, Melozzo da Forli. S. 120 f.
[4] Graham, The problem of Fiorenzo di Lorenzo. Perugia. Rome. 1903.

und es scheint als ob er sein Schwert niemals gebrauchen könnte, während der Paulus des Fresko energisch und aufrecht dasteht und mit straffem Griff das Schwert umfaßt. Aber eben diesen Paulus finden wir auf einem bezeichneten in der Galleria Nazionale befindlichen Bilde des *Antoniazzo Romano* wieder:[1] Dieselbe mächtige Gestalt, dieselbe Stellung, derselbe Ausdruck, dieselbe Art des Faltenwurfs. Und allen Gestalten des Kreuzigungsbildes ist dieselbe niedrige Stirnbildung gegeben, welche der heil. Paulus und der heil. Antonius des Bildes des Antoniazzo aufweisen. Von dem Freskenschmuck des Tabernakels ist ferner noch eine Madonna erhalten, die mehr als die Kreuzigung unter einer Restauration (1604) gelitten hat; aber der darauf befindliche Stifter zeigt so deutlich dieselbe Hand, wie die knieenden Richter der «Rota» auf dem Bilde in der Anticamera des Papstes, welches Crowe und Cavalcaselle[2] und Steinmann, letzterer unter dem zwingend beweisenden Hinweis auf das Bild der Galleria Nazionale, dem Antoniazzo gegeben haben. So dürfte denn ausreichender Grund vorhanden sein, die Kreuzigung und die Madonna aus S. Giovanni in Laterano dem Antoniazzo zuzuschreiben. Bei der oben dargelegten nahen Verwandtschaft dieses Freskos mit dem unseres Kreises, wären wir also auf einem zweiten Wege zum Namen des Antoniazzo Romano gelangt. Die niedrige Stirnbildung der Gestalten vom bezeichneten Bilde des Antoniazzo kehrt aber ebenso wie auf dem Kreuzigungsbilde aus S. Giovanni auch bei den Heiligen aus dem Sterbezimmer der heil. Catarina wieder — man beachte Giovanni Battista, S. Girolamo und S. Onofrio — eine weitere Bestätigung unserer Zuweisung.

Um den Beweis zu häufen, sei alsdann noch auf ein anderes Fresko Antoniazzos hingewiesen: auf dasjenige in S. Vito e Modesto, welches gleichzeitig von Steinmann,[3] Hermanin und Diego Angeli[4] entdeckt und auf Antoniazzo Romano bestimmt worden ist. Auf diesem Fresko (datiert 1483) entspricht die in der Mitte der unteren Hälfte dargestellte heil. Margherita völlig der heil. Agatha aus der Camera der S. Catarina, besonders in der Haltung und Zeichnung der Hände, sowie im Typus des Gesichtes. Auch unsere Zuweisung des S. Gio-

---

[1] Venturi in «Le Gallerie Nazionale Italiane». Anno III, p. 253. — Das Bild ist 1488 datiert.

[2] Crowe und Cavalcaselle (ital. IX, 170) haben das Bild im Quirinal gesehen.

[3] Kunstchronik 1902/3. Am Schluß eines Artikels über «Ein Votivgemälde in S. Pietro in Vincoli zu Rom». S. 534 ff.

[4] L'Arte V, p. 333 ff. von Diego Angeli behandelt und abgebildet.

vanni-Freskos an Antoniazzo wird durch das Bild aus S. Vito erhärtet, da die Züge der heil. Crescentia auf diesem, den Zügen der Madonna auf jenem sehr verwandt sind. Es dürfte also die Autorschaft Antoniazzos sowohl bei der Kreuzigung aus S. Giovanni als auch beim Bildschmuck der Catarina-Kapelle nicht anzuzweifeln sein.

Es ist seltsam genug, daß Steinmann ihn und Melozzo da Forli zusammen nennt als «zwei Namen von vornehmem Klang, von epochemachender Bedeutung in der Kunstgeschichte»,[1] obwohl die Werke, die er anführt, kaum diese hohe Wertung rechtfertigen. Jetzt nachdem ihm die Kreuzigung aus S. Giovanni in Laterano und der Freskenschmuck aus dem Sterbezimmer der heil. Catarina gegeben ist, wird die Richtigkeit dieses Urteils einer neuen Prüfung zu unterziehen sein. Vorerst mag jedoch ein Ueberblick über sein Leben am Platze sein.

Das *Leben des Antoniazzo Romano* ist von einem reichlichen Urkundenmaterial, das sich von 1461—1508 erstreckt, aufgehellt und, was wesentlicher ist, auch der Charakter seiner Kunst wird durch die Tatsachen seines Lebens klar gemacht. Aus diesem Grunde wird eine knappe Inhaltsangabe der Dokumente am deutlichsten und sichersten das Bild des Künstlers treffen.

1461. Kopie des wundertätigen Marienbildes aus der Basilica Liberiana, für Alessandro Sforza, Herrn von Pesaro. Gleichzeitig kopierte Melozzo da Forli das Bild aus S. Maria del Popolo für ihn.[2]

1464 ist eine Madonna in S. Antonio del Monte zu Rieti datiert; bezeichnet.[3]

1464. 14. September. Kontrakt mit Kardinal Bessarion von Nicenum über die Ausmalung der Kapelle Sancti Angeli in den S. Apostoli.[4]

1464. Oktober. Bezahlung für Fahnenmalereien zu den Krönungsfestlichkeiten Pauls II.[5]

1465. 23. August. Kontrakt mit Kardinal Bessarion über die Ausmalung der Kapelle der Sa. Eugenia in S. Apostoli (die Kapelle existiert nicht mehr).[6]

---

[1] Steinmann, Die sixtinische Kapelle. S. 70.
[2] Corvisieri 133.
[3] Crowe und Cavalcaselle IX, 169.
[4] Müntz II, 82 f.
[5] Bertolotti 218.
[6] Müntz II, 82 f.

1466. 10. September. Bezahlung durch die päpstliche Rechnungskammer für unerkennbare Arbeit.[1]

1469. 15. März. Bezahlung von 2 1/2 päpstlichen Dukaten für die Bemalung eines Wappens des Kardinals Rohan für den Konvent der Augustiner.[2]

1470. 3. November beendet Fresken in S. Maria della Consolazione. Nicht mehr vorhanden.[3]

1475. 4. Dezember wird erwähnt «Bartolomeo de Alerona, factor magistri Antonii Benedicti».[4]

1475. 28. November ein Dokument, nach welchem er mit Domenico Ghirlandajo gemeinschaftlich bei den Arbeiten in der Vatikanischen Bibliothek beschäftigt ist.[5]

1475. Dezember bis Mai 1476 ebendort gemeinsam mit David Ghirlandajo beschäftigt.[5]

1476. Votivgemälde in S. Pietro in Vincoli zu Rom.[6]

1478. Auftrag an ihn und zwei andere, die Statuten der Malergilde Roms zu entwerfen.[7]

1480. 30. Juni bis 1481, 10. April. Zahlungen an Antoniazzo und seinen socio Melozzo da Forli für die Dekoration der Palatinischen Bibliothek.[8]

1483. Fresko in S. Vito und Modesto.[9]

1483. 17. März. Gesellschaftsvertrag zwischen Antoniazzo und Pietro Torini aus Siena über gemeinsame Ausführung der Ausmalung dreier Zimmer im päpstlichen Palast.[10]

1483. 26. April. Bezahlung für Wappenmalereien.[11]

1483 datiert und bezeichnet eine Madonna in S. Clemente in Velletri.[12]

1484. 14. September. Abrechnung für Antoniazzo und Pietro di Perusia «pictoribus ac sociis». «pro pictura plurium vexillorum

---

[1] Bertolotti 219.

[2] Corvisieri 157.

[3] Corvisieri 160. — Giulio Mancini († 1629), der Leibarzt Urbans VIII. hat diese Malereien noch gesehen. Vergl. Cod. Barberinus XLVIII, p. 31. — Cit. bei Steinmann, p. 72.

[4] Bertolotti 219.

[5] Müntz III, 119.

[6] Steinmann in der «Kunstchronik» 1902/03. S. 534 ff.

[7] Müntz III, 100.

[8] Müntz III, 134.

[9] Diego Angeli in «L'Arte» V, p. 333 ff.

[10] Bertolotti 229.

[11] Bertolotti 220.

[12] Corvisieri 161.

et plurium rerum ordinarium» zur Krönung Innocenz VIII. — florenos 250.»

Ausschmückung des Hauses eines Kardinals, bei welchem der Papst am Tage der Krönung frühstückte — flor. 50.

«pro inalbatura aulae palatii et pictura XXV imaginum Sancti Antonii et diversis aliis rebus per eos factis in camera S. D. N. papae flor. similis — intotum flor. CCCX.»[1] Nachher arbeiten sie gemeinsam an der Tür der sixtinischen Kapelle.[2]

1485. 14. Januar mit Petro Matheo di Ameria für Malerarbeit bezahlt.[3]

1485. 31. Mai. Andere gemeinsame Arbeit.[4]

1487. 13. November. Arbeiten für den Neubau des Vatikanischen Palastes.[5]

1488. 31. August. Bemalung von allerhand Dingen zum Begräbnis der Königin von Cypern.[6]

1489 datiert eine Madonna mit Kind, S. Stefano und S. Lucia im Dom zu Capua.[7]

1491. Januar. Auftrag von Virginio Orsini Saal und Eingangsbogen der Festung Bracciano auszumalen (zwei umfangreiche Darstellungen völlig übermalt erhalten).[8]

1491. 12. November bestellt Guillaume de Perier die Altissen-Kapelle in S. Maria della Pace. Wenn die Fresken überhaupt ausgeführt sind, können sie nur ganz kurze Zeit existiert haben.[9]

---

[1] Bertolotti 220f.

[2] Müntz 59.

[3] Bertolotti 221.

[4] Müntz 60.

[5] Müntz 77.

[6] Bertolotti 221.

[7] Crowe und Cavalcaselle IX, 169.

[8] Steinmann, Sixt. Kapelle 73.

[9] Dieser Kontrakt ist mitgeteilt im «Buonarotti» Vol. IV, Roma 1869, von Constantino Corvisieri. Da diese Zeitschrift schwer erhältlich ist, wird ein Wiederabdruck der Urkunde am Platze sein.

1491. a di 12. di Novembre.

«Sia noto e manisfesto a chi legerà la presente scripta como io Antonazo de Benedetto pentore me so convenuto e o fatto patto collo reverendo patre missere Guillermo de Pereriis auditore in rota de dipengnere una cappella della bona memoria di misser Pietro de Altissena posta in Sancta Maria della Pace; cioè in prima de dipengnere la cornice de sopra a quello modo che è depenta laltra e mettere li capitelii doro fino effare le colonne secunno laltre da canto, e in nella faccia piana depengnere uno paviglione tochato doro fino collo campo di azuro de Lamangnia fatto a modo de aria con doi angeli che apran lo dicto pariglione, e dentro nel pariglione mettere una Vergine Maria tonna dipenta in legname.

«Item prometto a Sua Singnoria de mettere le cornice dell arco de oro fino

1492 erhält er für Arbeiten zu den Krönungsfestlichkeiten Alexanders VI. den riesigen Betrag von 500 florin.[1]

1496. Arbeit für die Kirche S. Agostino.[2]

1497. Madonna mit Heiligen für die Franziskaner von Campagnano (zugrunde gegangen).[3]

1508. 28. März. Testament.[4]

1508. 19. April. Nachtrag dazu.[4]

Am 12. September 1512 ist er sicher tot.[4]

Daß man Antoniazzo mit der Ausarbeitung der Statuten der Malergilde betraute und ihn Lippis Caraffa-Fresken beurteilen ließ, zeigt uns nicht nur, wie man ihn in Rom als Künstler schätzte, sondern auch, wie er als angesehener Bürger zu wichtigen Bürgerpflichten herangezogen wurde. Und dies ist die Folge seiner Seßhaftigkeit: von 1461 bis zu seinem Tode haben wir eine Reihe von Daten, die entweder ihn in Rom anwesend zeigen, oder aber beweisen, daß er in den vorhergehenden Jahren anwesend gewesen sein muß. Denn wenn z. B. für 1470—75 kein Aufenthaltsnachweis vorliegt, so ist doch die Erwähnung des «Factor magistri Antonii Benedicti» ein Beweis dafür, daß sein «Geschäft» blühte und gedieh, derart, daß es einen «Geschäftsführer» nötig machte. Solche Blühte ist aber ohne Anwesenheit des Meisters nicht denkbar. Auch die sehr festen Be-

---

tutte affatto; e de novo nella tribuna della cappella depengnere la trasfiguratione de Jesu Xpo con una nubila razata de oro fino: da ullato Moises e dalaltro Elea e de sotto a Cristo pegnere sancto Pietro sancto Juanni evanguelista e sancto Jacobo, et mettere la cornice che cosi vando sotto alla trasfiguratione metterelle doro fino tutte affatto.

«Item de sotto alla trasfiguratione in mezo dipingnere la Vergine Maria assedere collo figliolo in braccio col manto de azuro fino della mangna et appiede alla Vergine Maria pengnere missere Pietro de Altissena e dall altro lato Sua Singnioria et da un canto della Vergine Maria depengnere sancto Sebastiano dall altro lato pengnere sancto Fabiano et de fore della cappella pengnere doi pilastri et prometto le sopra ditte figure adornarle de oro fino e azuro della mangnia a usanza de bono majestro.

«Item prometto a Sua Singnioria de mettere legniame e tavole e corde per fare li ponti e calcie e puzzolana e oro fino e azuro della magnia alle mie espese ognie cosa reserrato ferro chencie andassi el per patto fatto con Sua Singnoria me da per la dipintura et manifattura ducati sessanta doro in oro e prometto fare bono lavoro recipiente a juditio de bon majestro et prometto a Sua Singnioria darla finita e dipinta fra termine dc quatro mesi prossime e avenire.

«Io Antonazo scripsi
mano propria affede.»

[1] Müntz 178 und 254.
[2] Müntz 178.
[3] Bertolotti 222.
[4] Bertolotti 231.

ziehungen, die er zu den Päpsten hatte, denn die Bezahlungen aus der päpstlichen Rechnungskammer erscheinen immer wieder, können nur aus einer dauernden Anwesenheit in Rom erklärt werden.[1] Es ist aber die Art seines Erwerbes, welche vor allem seine stete Gegenwart erforderte: nach allem, was die Urkunden zeigen, betrieb er ein umfangreiches und gutgehendes Dekorationsgeschäft. Diese Bezeichnung ist kein Anachronismus, sondern trifft durchaus das Wesen der Sache. Wie sich dieses Geschäft während der Dauer seines Lebens erweitert hat, erhellt daraus, daß er 1464 für die Krönungsfestlichkeiten Pauls II. mit drei anderen die Fahnenmalereien lieferte, daß er 1484 bei der Krönung Innocenz VIII. mit Perugino gemeinsam eine Rechnung von 310 flor. für Fahnen, Anstrich eines Saales, 25 Bilder des heil. Antonius u. a. m. bezahlt erhält, und daß er endlich 1492 zur Krönung Alexanders VI. allein die erstaunliche Summe von 500 flor. als Bezahlung für Dekorationsarbeiten einzieht. Ueber die Natur dieser Arbeiten kann gar kein Zweifel sein, sie sind ausdrücklich bezeichnet; es kommen vor Fahnen- und Wappenmalereien, Zimmeranstriche, ebenso Türen- und Fensteranstriche, also Arbeiten niedrigsten Grades. Merkwürdig ist aber, daß Melozzo da Forli und Pietro Perugino gemeinsam mit ihm derartige Arbeiten übernahmen, wie es urkundlich beglaubigt ist. In den Rechnungen über die Arbeiten in der Palatinischen Bibliothek[2] finden sich vom Juni 1480 bis April 1481 Posten unter dem Namen «Melotius et Antonatius pictores», und darunter erscheinen Beträge «pro pictura de doa arme» und «pro factura vel pictura finestrorum et armorum». Noch eingehender ist die gemeinsame Arbeit Peruginos und Antoniazzos für die Krönung Innocenz VIII. aus den Rechnungen der päpstlichen Kammer bekannt.[3] Es ist

---

[1] An dieser Stelle sei eine Ungenauigkeit Diego Angelis (L'Arte V, S. 333 ff.) richtig gestellt. Er sagt dort: «Fra il 1460, epoca in cui lo troviamo col maestro Melozzo, intento a dipingere la cappella di Santa Eugenia agli Apostoli, fino al 1470, quando intraprese le decorazioni murali di Santa Maria della Consolazione, Antoniazzo Romano viaggiò per la Sabina». Später spricht er von «suo vagabondaggio». Die Ausmalung der Eugeniakapelle in Rom ist dokumentarisch ausdrücklich für 1465 belegt (Müntz II, 82 f.). Eine Mitarbeit Melozzos hat nicht stattgehabt. Im übrigen ergeben die oben angeführten dokumentarischen Tatsachen, daß Antoniazzo durchaus in Rom ansässig war, auch zu jener Zeit; von einem «vagabondaggio» kann keine Rede sein. Da aber der genannte Verfasser in seinem Aufsatz sagt: «Ho potuto ritrovare e documentare le tracce di questo vagabondaggio», diese Belege aber nicht mitteilt, so ist die Widerlegung meiner Widerlegung von einer Publikation seiner Forschungen abhängig. Mehr wie eine zeitweilige Abwesenheit von Rom kann sich dabei natürlich nicht ergeben.

[2] Müntz III, 134.

[3] Bertolotti, Rep. f. K. W. S. 220 f.

direkt gesagt: «pro pictura plurium vexillarum et plurium rerum ordinariarum», «pro inalbatura aulae palatii.»[1]

Wie kommt es nun, daß Künstler vom Range Melozzos und Peruginos sich zu solchen Arbeiten mit Antoniazzo verbinden? Daß sie derartiges überhaupt annehmen, hat seinen ersten Grund in der schlichteren Auffassung von der Würde der Künstler, und seinen zweiten in der guten sicheren Bezahlung, die sie einbrachten. Aber wenn sie es schon tun, warum tun sie es nicht auf eigene Faust, sondern schließen Gesellschaftsverträge mit Antoniazzo? Außer Melozzo und Perugino finden wir noch eine ganze Reihe von «socii» Antoniazzos dokumentarisch erwähnt: Domenico Ghirlandajo (Dok. vom 28. Nov. 1475), David Ghirlandajo (Dezember 1475 bis Mai 1476),[2] Pietro Matteo de Ameria.[3]

Ein eigentümliches Licht auf diese «Gesellschaftsverhältnisse» wirft ein erhaltener Vertrag vom 17. März 1483 zwischen Antoniazzo und Pietro Torini aus Siena, über die gemeinsame Ausmalung dreier Zimmer im päpstlichen Palast. Darin ist folgende Abmachung enthalten: «quandcurque et quotienscunque prefatus Mag^{er} Antonatius non posset ex aliqua legitima causa ire personaliter ad laborandum quod liceat Mag^{ro} Antonatio mettere unum in loco ipsius Antonatii laborandum».[4] Eine solche Ausnahmestellung kann sich in einem Kontrakt nur der wirtschaftlich Stärkere vorbehalten und sie wird wohl so zu erklären sein, daß Antoniazzo den Auftrag von der päpstlichen Verwaltung erhalten hat, selber aber sehr beschäftigt war. So übertrug er denn die Arbeit einem anderen und behielt dafür einen Anteil am Gewinn. Er hat in der Tat im Jahre 1483 viel zu tun gehabt; denn das Fresko aus S. Vito e Modesto und das Tafelbild in S. Clemente in Velletri sind von diesem Jahre datiert.

Dieser Vertrag gibt den Fingerzeig, wie die zahlreichen Gesellschaftsarbeiten Antoniazzos zu erklären sind. Er war dauernd in Rom anwesend, hatte es verstanden mit der Kurie in ständige Ver-

---

[1] Er war auch Bühnen-Dekorationsmaler. Siehe Corvisieri pag. 159: «ascritto al Gonfalone, cui per istituto, in ogni Venerdi Santo dell' anno incombeva di rappresentare nel' Anfiteatro Flavio il dramma della passione di Cristo . . . in certe scritture che si conservano nell' archivio di quel sodalizio si trova registrato Antonazzo come dipintore *delle scene*.»

[2] Müntz III, 119.

[3] Bertolotti 221 u. Müntz 60.

[4] Bertolotti 229. — Eine Rechnung des Torini von 1492 über die Bemalung von Bänken hat A. de Zahn, «Notizie artistiche tratte dall' archivio segreto Vaticano f. 23» veröffentlicht.

bindung zu gelangen, bei Vergebung von Aufträgen war er der erste, dem sie zugewiesen wurden. Er kannte die Beamten, wußte, wie man zu seinem Gelde kam, Dinge, die in Rom wichtiger waren, als anderswo. So mag er denn Aufträge angenommen haben, zu deren Ausführung er sich einen fremden Künstler zur Hilfe rief, oder aber, die auswärtigen Maler fanden es zweckmäßig, sich mit ihm zu vereinigen, weil er ihnen förderlich sein konnte in jedem Betracht, und ihm dafür einen Anteil an ihrem Gewinne zu überlassen.

Jedenfalls war Antoniazzo ein wirtschaftliches Talent und er ist, wie sein Testament zeigt, als vermögender Mann gestorben.

* * *

Das künstlerische Dasein Antoniazzos hat, wie die Dokumente erweisen, seine Unterstützung bei sehr verschiedenen Meistern gefunden. Man nennt ihn den Schüler Melozzos. Das ist gewiß richtig, aber neben diesem haben noch Perugino und Ghirlandajo mit ihm gemeinsam gearbeitet und Einfluß auf ihn gewonnen. Auch ist es nicht ausgeblieben, daß die große Invasion der florentiner Künstler zur Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle im Anfang der achtziger Jahre den Charakter seiner Kunst wenigstens zeitweilig bestimmt hat. Auf dem Tafelbid der Verkündigung in S. Maria sopra Minerva entspricht die Madonna dem lieblichen Frauenideal Peruginos, bei der Kreuzigung aus S. Giovanni in Laterano hat Schmarsow[1] sehr richtig etwas vom Geiste Melozzos erkannt, und der gleiche Einfluß wird beim Kopfe des Johannes auf der Kreuzigung im Sterbezimmer der heil. Catarina sichtbar. Als Ganzes aber steht der Freskenschmuck dieser Kapelle unter dem Zeichen florentinischer Art.

Gleich das Hauptstück, *die Kreuzigung*, wiederholt wörtlich die alte florentiner Kompositionsformel, und wenn man von den schwebenden Engeln absieht, so weist das Fresko aus der Schule Giottos, welches sich in der Sakristei von Ognisanti in Florenz befindet, genau dieselbe Anordnung der Figuren auf. Castagnos Kreuzigung in den Uffizien kann man ebensogut als Vorbild Antoniazzos ansehen; wenn dort auch die Magdalena fehlt, so ist doch der übrige Aufbau des Bildes in demselben Sinne darin enthalten, in welchem der römische Künstler seine Kreuzigung komponiert hat. Die Verkündigung der Catarina-Kapelle steht nicht minder unter dem florentinischen

[1] Schmarsow, Melozzo da Forli, 121.

Einfluß im Typus des Engels und der Madonna, wie in der Komposition. Ob in diesen Momenten der Beweis für ein direktes Studium Antoniazzos in Florenz zu erkennen sei, möchte nicht anzunehmen sein. Wahrscheinlicher ist eine Kenntnisnahme florentiner Kunst in Rom, wie sie namentlich durch die Berufungen Sixtus IV. möglich geworden ist. Vielleicht hat die besondere Schätzung in der die florentiner Maler in Rom standen, den geschickten Meister veranlaßt, zeigen zu wollen, daß er die bewunderte «maniera» auch beherrsche. Aus diesen Gründen könnte die Entstehung der Fresken aus dem Sterbezimmer der heil. Catarina von Siena in die Zeit zwischen dem 27. Oktober 1481, dem Datum des Vertrages der Künstler mit Sixtus IV., und dem 15. August 1483, dem Einweihungstage der Kapelle gelegt, also das *Jahr 1482 als Datum* angenommen werden. Das vom Jahre 1483 datierte Fresko aus S. Vito e Modesto, das oben besprochen wurde, ist geeignet diese Zeitbestimmung zu unterstützen; denn die heil. Margherita von diesem kehrt als heil. Agatha in der Camera der S. Catarina wieder.

Zu einer definitiven Würdigung der künstlerischen Persönlichkeit Antoniazzos wird eine umfassende kritische Behandlung seiner Werke nötig sein. Es ist dem Verfasser auf Grund literarischer Nachweise gelungen, eine weit größere Anzahl von Bildern, die ihm zugeschrieben werden, zusammenzustellen, als sie bisher mit seinem Namen verknüpft waren; doch ist er nicht in der Lage, eine ausreichende Bearbeitung dieses Materials vorzunehmen. Immerhin seien einige Bemerkungen gestattet: Neben jenen Elementen, die auf die eben geschilderten Einwirkungen hervorragender Meister zurückzuführen sind, lebt in Antoniazzo Romano ein bedeutendes Stück Eigenart. Zu einer Zeit, da der Madonnentypus aller Göttlichkeit verlustig ging, da ein schönes Mädchen aus Florenz oder Perugia oder Venedig, mit dem blauen Mantel der Jungfrau bekleidet, vor den Augen der Andächtigen als Madonna erscheinen durfte, zu einer solchen Zeit hat Antoniazzo der Mutter Gottes die alten hieratischen Züge gelassen. Corvisieri hat ein feines Gefühl bewiesen, als er von dem Bilde in Velletri sagte: «la pittura ha que' mistici caratteri che i Greci seppero si ben imprimere nell' arte religiosa».[1] Das soll nicht heißen, daß er den byzantinischen Stil nachahmte, wie ein Kritiker Corvisieris auslegte, um es zu bestreiten, sondern daß er die Madonna mit mystischer Geistigkeit erfüllte, während seine Zeitgenossen aus ihr ein Weltkind machten. Seine

[1] Buonarotti IV, p. 162.

Madonnen sind Andachtsbilder und entspringen einem einfach gläubigen Herzen.[1]

Einfach, ernst und streng, das ist überhaupt der Charakter seiner Kunst. Niemals findet man in seinen Bildern Spielereien, oder erheiternde oder ablenkende Beitaten, wie die Florentiner sie liebten. Seine Gestalten sind würdevoll und feierlich und von großem, mächtigem Körperbau. Paulus insbesondere, sowohl auf dem Bilde der Galleria Nazionale, wie auf dem aus der Anticamera des Papstes, ist von einer gesteigerten Körperlichkeit und Wucht, wie sie erst das Cinquecento seinen Schöpfungen zu geben versteht. In jenem würdevollen Ernst und in den mächtigen Gestalten der körperlichen Erscheinung sieht wenigstens zum Teil Wölfflin, die Merkmale der «Klassischen Kunst». Doch wäre es nicht richtig, Antoniazzo den ersten «klassischen» Künstler zu nennen, oder in ihm die Wendung vom Quattrocento zum Cinquecento sich vollziehen zu lassen; denn er ist kein bahnbrechendes Talent, und im Großen und Ganzen steckt er im Quattrocento; aber man kann dem Eindruck nicht entgehen, daß in ihm etwas Neues in die Geschichte der Malerei tritt: *Rom*. Der Typus seiner Madonnen unterscheidet sich von demjenigen anderer italienischer Maler in gleicher Weise, wie sich heute noch die Florentinerin von der Römerin unterscheidet: jene hat Grazie, diese Maestà, dort Zierlichkeit, hier Würde. Die männlichen Personen von den Bildern Antoniazzos treten als große, kräftige, gesunde und würdevolle Menschen auf: als Römer. Der römische Künstler hat aus dem Menschenschlag seines Vaterlandes seine Vorbilder genommen und damit einen neuen Typus geschaffen.

Liegt es da nicht nahe, zu fragen: ist vielleicht überhaupt der Umschlag der italienischen Kunst vom Quattrocento zur «klassischen Kunst» durch die Berührung mit Rom hervorgerufen oder wenigstens in seinem Wesen beeinflußt worden? Die Entwicklung Raffaels wäre eine strikte Bejahung dieser Frage, aber Lionardo war nicht in Rom gewesen, als er sein Abendmahl schuf, und Michelangelo hat seine Individualität schon in Florenz geformt. Trotzdem sollte eine Untersuchung der Frage vom Einfluß Roms auf den Gang der italienischen Kunst nicht von der Hand gewiesen werden. Es kann doch nicht zufällig sein, daß die «klassische Kunst» in Florenz keine Entwicklung fand, daß sie nur in Rom sich auslebte. Man darf nicht einwenden,

---

[1] Man beachte in diesem Sinne die Madonna, welche im Archivio storico dell' Arte VII, 1894, p. 155 abgebildet ist.

daß dem so sei, weil dort geeignete Aufgaben zu lösen waren. Eben darin, daß nur Rom die großen Aufgaben stellte, liegt der Kern der Frage. Die klassische Kunst ist die Kunst der Macht, der Weite und der Feierlichkeit, Elemente, die nur Rom brauchte und verstand.

Es ist eine Erscheinung, welche die Kulturgeschichte auf allen Gebieten des Formen- und Geisteslebens vorfindet: die Berührung zweier Rassen schafft Fortschritt. So konnte es nicht ausbleiben, daß die Massenberufung der florentinischen Maler unter Sixtus IV. ihre Folgen hatte. Darauf soll hier kein Gewicht gelegt werden, daß die antike Kunst besser und stärker in Rom selbst wirken mußte, sondern es soll nur hervorgehoben werden, daß die Florentiner im Betracht des Aeußerlichen neue Gesichtszüge, neue Körperformen, neue Bewegungen, also neue Modelle und Motive, in Betracht des Innerlichen aber neue Temperamente in Rom fanden. Zwar ist auf den Malereien der Sixtinischen Kapelle nichts davon zu merken, daß die Künstler diesen Gegensatz beachteten und verarbeiteten. Doch will das nicht viel besagen: Solche Einwirkungen brauchen ihre Zeit, ehe sie Früchte hervorbringen. Sie wirken auf verborgene «unterirdische» Weise fort und auf solchem Wege können sie auch Lionardo und Michelangelo nicht verfehlt haben. Jedenfalls wird man sagen dürfen: durch die Berührung mit Rom wurden in das Bewußtsein oder vielmehr in das Unterbewußtsein der italienischen Künstler die Keime eines neuen Lebens gelegt; als sie zur Reife kamen, waren sie Bestandteile der «klassischen Kunst», die in Rom sich vollendete und auch außerhalb Roms von römischem Geiste war.

VERZEICHNIS DER DEM ANTONIAZZO ROMANO ZUGESCHRIEBENEN, NOCH EXISTIERENDEN WERKE.

(In Klammern die Namen der zuschreibenden Autoren.)

Rom. Galleria Nazionale. Madonna mit Kind und Heiligen. Bezeichnet und 1488 datiert. (Venturi in «Le Gallerie Nazionali Italiane. Anno III. 1897. p. 252 ff.).

Rom. S. Maria sopra Minerva. Verkündigung. (Ders.)

Rom. S. Maria sopra Minerva. Fresken im Sterbezimmer der heil. Caterina von Siena. (Verfasser.)

Rom. S. Giovanni in Laterano. Fresken. Kreuzigung und Madonna mit Kind und Stifter. (Verfasser. — Crowe und Cavalcaselle. Ital. Ausg. IX, p. 142, und Steinmann, Sixt. Kapelle, S. 101: Fiorenzo di Lorenzo. — Graham, S. 148, lehnt Fiorenzo ab).

Rom. Anticamera des Vatikanischen Palastes. Madonna mit Kind, Petrus, Paulus und den Zwölf der Rota. (Steinmann, S. 73 und Crowe und Cavalcaselle (welche das Bild noch im Quirinal sahen), IX, 170.)

Rom. S. Vito e Modesto. Fresko. (Abgebildet L'Arte V, p. 334 von Diego Angeli.)

Rom. S. Pietro in Vincoli. Votivgemälde gegen die Pest. (Steinmann in der Kunstchronik. 1902/03. S. 534 ff.)

Rom. S. Pietro in Montorio. 3. Kap. links. Gottvater in der Glorie, Empfängnis, David, Salomon, Madonna selbdritt. (Künstlerlexikon II, 207, Crowe und Cavalcaselle IX, 170, Steinmann 73.)

Rom. S. Paolo fuori le mura, Sakristei. Madonna mit Heiligen. (Crowe und Cavalcaselle, IX, 171.)

Rom. S. Croce in Gerusalemme, Chor, Legende vom heil. Kreuz. (Cicerone. VIII. Aufl. S. 679.)

Rom. S. Pietro, Sakristei, Veronika mit dem Schweißtuch, Peter, Paolo. (Steinmann, S. 72.)

Rom. S. Maria de Spazolaria o del buon ajuto. Fresko über dem Altar, Madonna mit Kind. (Diego Angeli, Le Chiese di Roma, p. 391.)

Rom. S. Omobono. (Ders., p. 433.)

Rom. S. Maria del Rosario, rechte Kapelle, Madonna mit Kind. (Ders., p. 388.)

Rieti, Museo municipale (früher Sakristei von S. Antonio del Monte). Bezeichnet und 1464 datiert. (Crowe u. Cavalcaselle, IX, 169, Cicerone 672.)
Velletri, S. Clemente, Altartafel. Bezeichnet und 1488 datiert. (Künstlerlexikon II, 207.)
Sacro speco bei Subiaco, (ebendort).
Kastell Bracciano, Darstellungen aus dem Leben des Virginio Orsini. (Borsari, Il castello di Braciano, p. 22, 37. — Steinmann, S. 73.)
Castelnuovo (zwischen Rom und Rignano), Kirche der Familie Effetti. Segnender Christus auf dem Throne und die beiden Johannes. (Crowe und Cavalcaselle, IX, 171.)
Ponticelli, Convento francescano, (Le Gallerie Italiane, III, p. 253.)
Farfa, Badia, zwei Porträts von Aebten (ebendort).
Scandriglia, Poggio Nativo, Vacone, nicht näher bezeichnete Bilder, erwähnt von (Diego Angeli L'Arte V, p. 333 ff.)

Capua, Dom, Madonna mit zwei Heiligen. Bezeichnet und 1489 datiert. (Crowe und Cavalcaselle, IX, 169.)
Viterbo, Dom-Sakristei. Nicht näher bezeichnet. (Venturi in «Le Gallerie etc.» III, p. 254.)
Assisi, S. Andrea, Außenwand, Madonna. (Cicerone, VIII. Aufl., S. 679, Anm.)
Assisi, S. Giacomo, am Tor. Madonna. (Ebenda.)
Florenz, Uffizien, nicht ausgestellt. Madonna. (Abgebildet L'Arte VI, S. 105.)
Unbekannt (englischer Privatbesitz), Madonna, abgebildet L'Archivio storico dell'Arte. 1894. p. 155.
Brüssel (?) beschrieben von Venturi in «Le Gallerie Nazionali Italiane» III, p. 254.

BIBLIOGRAPHIE ÜBER ANTONIAZZO ROMANO.

Constantino Corvisieri, Antoniazzo Aquilio Romano. In «Il Buonarotti». Vol. IV. 1869. pag. 129—136, 157—167.
A. Bertolotti, Der Maler Antoniazzo. Im «Repertorium für Kunstwissenschaft», VI. 1883. pag. 215 ff.
Müntz, Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle. Paris 1878—1882 I. pag. 49.—II. 82 f. 88. 89. 317. III. 96. 100. 119. 134.
Müntz, Les arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III. (1484—1503). Paris 1898. pag. 34, 58—60, 77. 178. 253 f.
Crowe und Cavalcaselle, Storia della pittura in Italia. IX. Firenze 1902. pag. 168 ff.
Reumont, in den «Jahrb. für Kunstwissenschaft.» 1872. V. pag. 95.
Allgemeines Künstlerlexikon. II. Bd. 1878. pag. 117. 207.
Archivio storico dell' Arte. Anno II. 1889. pag. 478—485. (Müntz, Le arti in Roma sotto il pontificato d'Innocenzo VIII. 1484—1492).
Ebendort. Anno VII. 1894. pag. 154 f. Bericht und Abbildung einer in London ausgestellten Madonna.
L'Arte. V. pag. 333 ff. (Diego Angeli, Un affresco inedito di Antoniazzo Romano).
Ebendort. VI. S. 105. Madonna abgebildet.
Der Cicerone von Jakob Burckhardt. VIII. Aufl. herausgegeben von W. Bode u. A. 1901. — II. 3. pag. 172. 179 Anm.

Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. München 1901. pag. 70 ff.
Steinmann, Ein Votivgemälde in S. Pietro in Vincoli zu Rom. Kunstchronik. 1902/1903. pag. 534 ff.
Diego Angeli, Le chiese di Roma. 1903. — pag. 294. 338. 346. 388. 391. 433. 450. 466. 603.
Adolfo Venturi in «Le Galleria Nazionali Italiane.» Roma. 1897. III. pag. 252 ff.
L. Borsari, Il castello die Bracciano. 1895. pag. 22. 37.
Luzi, Duomo di Orvieto. Firenze 1866. pag. 457.
Schmarsow, Melozzo da Forli. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert. Berlin u. Stuttgart. 1886. (siehe Sachregister).
Vasari, Le vite. Ed. Gaetano Milanesi. Firenze. 1878. — III. pag. 470.
Casimiro, Memorie istoriche delle chiese e dei conventi dei Frati minori della provincia di Roma. 1744. pag. 40.
Schultz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Italien. Dresden. 1860. II. pag. 133.

Ueber den Crucifissus im Lateran.

Crowe und Cavalcaselle, Italienische Ausgabe. Firenze 1902. IX. 142.
Steinmann, S. 101 f.
Schmarsow, Melozzo Forli. S. 120.
Graham, The Problem of Fiorenzo di Lorenzo of Perugia. Perugia. Rome. 1903. pag. 99. 148.

TAFELN.

DIE MASSE DER FRESKEN.

1. Kreuzigung mit Madonna, Maria Magdalena, den beiden Johannes und dem heil. Antonius. Höhe 2,08, Breite 2,38 m.
2. Verkündigung. H. 1,95, Br. 1,32 m.
3. S. Girolamo und S. Onofrio. H. 1,95, Br. 1,27 m.
4. Vier Heilige, darunter der heil. Petrus. H. 1,95, Br. 1,38 m.
5. S. Lucia und S. Agatha. H. 1,95, Br. 1,22 m.
6. S. Giovanni Battista. H. 1,95, Br. 0,97 m.
7. Vor dem heil. Augustino knieend, die heil. Catarina von Siena. H. 1,95, Br. 0,97 m.
8. Sopraporta: Christus im Grabe. H. 0,98, Br. 1,10 m.

1. KREUZIGUNG.
(Camera della S. Caterina di Siena).

2. VERKÜNDIGUNG.
(Camera della S. Caterina di Siena).

3. S. GIROLAMO und S. ONOFRIO.
(Camera della S. Caterina di Siena).

4. VIER HEILIGE.
(Camera della S. Caterina di Siena).

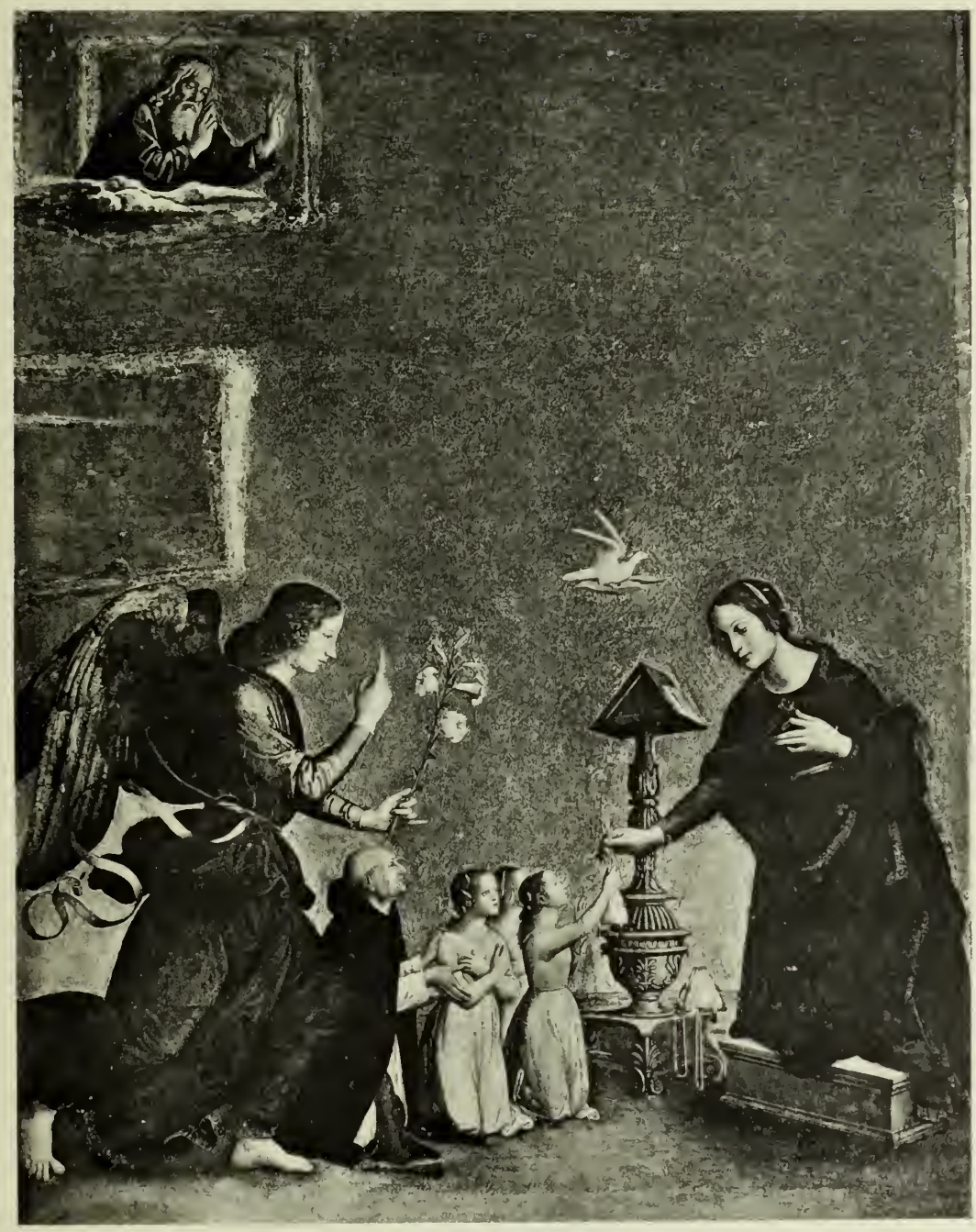
5. S. LUCIA und S. AGATHA.
(Camera della S. Caterina di Siena).

6. S. GIOVANNI BATTISTA.
(Camera della S. Caterina di Siena).

7. S. CATERINA DI SIENA und S. AGOSTINO.
(Camera della S. Caterina di Siena).

8. CHRISTUS IM GRABE.
(Camera della S. Caterina di Siena).

9. MADONNA MIT HEILIGEN.
(Galleria Nazionale, Rom).



10. VERKÜNDIGUNG.
(Capella della SS. Anunziata zu S. M. sopra Minerva, Rom).

11. KREUZIGUNG.
(S. Giovanni in Laterano, Rom).

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

DIE ENTWICKLUNG IN DER KUNST

EIN ERKLÄRUNGSVERSUCH

VON DR. **HERM. LÜER.**

8°. M. 1.50

VON KUNST UND CHRISTENTUM

PLASTIK UND SELBSTGEFÜHL — VON ANTIKEM UND CHRISTLICHEM RAUMGEFÜHL — RAUMBILDUNG UND PERSPEKTIVE

HISTORISCH-ÄSTHETISCHE ABHANDLUNGEN

VON **FELIX WITTING.**

M. 2.50

PIERO DEI FRANCESCHI

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON **FELIX WITTING.**

Mit 15 Lichtdrucktafeln.

M. 4.—

RAFFAEL UND DONATELLO

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER ITALIENISCHEN KUNST

VON **WILHELM VÖGE.**

Mit 21 Abbildungen und 6 Lichtdrucktafeln.

Preis M. 6.—

ATHENISCHE PLAUDEREIEN ÜBER EIN PFERD DES PHIDIAS

VON **VICTOR CHERBULIEZ.**

Uebersetzt von Ida Riedisser, mit einem Nachwort begleitet von Walther Amelung.

Mit einer Tafel und 75 Abbildungen im Text.

Preis brosch. M. 8.— gebd. M. 10.—

Lange, Julius. Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen übersetzt von *Mathilde Mann.* Unter Mitwirkung von *C. Jörgensen* herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von *A. Furtwängler.* Mit 71 Abbildungen im Texte. 4°. XXXI und 225 S. 20. —

[illegible]lt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blüte-[illegible] Kunst bis zum XIX. Jahrhundert. Herausgegeben von [illegible]m Dänischen übertragen von *Mathilde Mann.* Mit [illegible] XCVIII Tafeln. 4°. XX und 451 S. 30. —

[illegible] von *Peter Köbke.* Einzig berechtigte Uebersetzung brosch. 5. — gebd. 6. —

[illegible] Herausgegeben von *P. Köbke.* Deutsche Uebersetzung [illegible] zahlreichen Abbildungen. Im Erscheinen. etwa 30. —

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke*. Mit elf Tafeln. 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff*. 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke*. 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel*. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka*. 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt*. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligthums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel*. Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach*. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting*. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg*. Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes*. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff*. Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von *Johnny Roosval*. Mit 61 Abb. 6. —

15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von *Paul Schubring*. Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von *Albert Brach*. Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von *S. Fechheimer*. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von *Walter Stengel*. Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von *Felix Witting*. Mit 9 Abbild. 3. —

20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von *Jos. Poppelreuter*. Mit 25 Abb. 4. —

21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von *C. Hasse*. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Von *Adolf Gottschewski*. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

Weitere Hefte in Vorbereitung.